

ホフマンスタール序説

著者	小川 正巳
雑誌名	神戸外大論叢
巻	3
号	2
ページ	29-40
発行年	1952-06-01
URL	http://id.nii.ac.jp/1085/00001993/



ホフマンスタール序説

小 川 正 巳

独乙の近代の偉大な詩人といえはリルケ、ゲオルゲそしてホフマンスタールが挙げられよう。(人によつては之にデーメルが加えられる。)ところが以上の三人のうちで、ゲオルゲとホフマンスタールの出会は、独乙文学史上において、ゲーテとシラーのそれにも比すべきものといわれている。ゲオルゲとホフマンスタールの友情の経緯は、1938年に始めて公開された「往復書簡」によって、私たちは精しく知ることが出来る。それによって、私たちの予想を超えて、これら二人の詩人が互いにその生活と作品に影響し合っていたことがわかる。ところがE・R・クルチッスは、ゲオルゲとホフマンスタールはラテン性という点で一度限り交叉しただけで、これ程互いに異質な詩人はない、といっている。「ゲオルゲの精神的支配権は自己に与えられた力からも出ている。彼は自分の力による樹立者であり立法者だった。それに対してホフマンスタールの権威は、若し私たちが政治的な比喻を用いることが許されるなら、^{レジチム}正統の遺産と伝承に根をおく。^(註1)」そういうわけでこの二人の場合は、ゲーテとシラーが互いに異質であったにも拘らず、寧ろ異質であればこそ深く理解し合ったのとは些か事情を異にしている。私は二人の相異を最も端的にあらわしている作品を取りあげてみよう。ゲオルゲの最後の詩集「新しい帝国」(1928)のなかに「寺院の火事」という詩劇がある。^(註2)シュテファン・ゲオルゲ(1868—1933)一般について言えば、彼は詩においても、生活においても、倫理においても、当時の独乙の秩序とは全く違ったものを打建てようとした詩人である。その違うものというのは、当時の独乙人(のみならず世界)が久しく忘れ去っていた美とか高貴さとか青年の力とかであり、事実彼はそれらの理想を彼の詩において結晶させた許りでなく、彼を中心とする所謂ゲオルゲ・クライスなる一団のなかに実現しようとした。詩劇「寺院の火事」は、ゲオルゲの

そのような旧い秩序に対して新しい秩序を打建てようとする努力が、嘗つてヨーロッパを蹂躪した匈奴の君主に托さして歌われている。そしてその詩のなかで、旧秩序との一切の妥協を排する峻厳な君主が、出陣の時以来の親友クレリオを、彼が征服地の色と慾にまよったからといって厳しく裁き、遂に自害させている。ゲオルゲの旧秩序への峻厳な非妥協性はそのような形で表現されている。それに対して1902年にホフマンスタールが、十六世紀の英国の劇作家トマス・オットウェイの劇 *Venice Preserved* に基いて書いた詩劇「救われたヴェニス」も亦同じような主題を扱っている。ヴェニス国転覆の志を有った革命家のなかにビューールとヤフィエールという親友同志がいる。一般にビューールはゲオルゲがモデルだと言われる程、ビューールは革命に対して峻厳である。ところがこの劇の焦点はビューールではなくて、寧ろ貴族の娘ベルヴィデーラを妻として、旧秩序と新秩序との間で動揺するヤフィエールに合わされている。ゲオルゲが「寺院の火事」でその筋から峻厳に排除したクレリオを、ホフマンスタールは主人公にして「救われたヴェニス」という悲劇を書いているのだ。私たちは簡単に匈奴の君主は意志鞏固で、ヤフィエールは意志薄弱であると言えよう。だがヤフィエールにしても、それを操るホフマンスタールにしても、輝しい新秩序樹立という閉された世界の外に、いくら見まいとしても、どうしても見ないわけにゆかないものがあったのだ。茲にホフマンスタールの最も大切な特質がある。

×

ゲオルゲの詩集「生の絨氈」(1900)のなかに、「卻けられた者」という詩がある。今之を試みに訳してみると、

君はすべてを先取りした、美も偉大さも
名声も愛も 早く熟した心で
遊びのうちに、そして人生でそれらに会つたとき
色あせて気のぬけたものとしか君には見えなかつた。

君は不安げに路上や市場で

君にかくされた刺戟がないか耳をすませた……

すべての心に貪婪にしのび込みながら

君の心は手入れされず荒れたまゝだった。

君は珍しい色や響きや断片を見出して

雑で^{おしい}盲の大衆に投げやり

大衆は君を酔わす讃辞でふくれ上った……

だがひそかに君は泣く一君のなかには悲しみが巢喰う。

君の眼ざしは「純粋な人々」のまゝで恥らい落着かない

まるでかれらが君の心を読みとるかのよう……不似合に

君は飾つてはいるが聖別されないで

花環もなく大いなる人生の祭典にやつて来た。

これは普通ホフマンスタールが歌われているといわれている。従つて茲にはゲオルゲのホフマンスタールに対する批判があるわけだ。「純粋な人々 (die Reinen) とは勿論ゲオルゲを中心としたゲオルゲ・クライスの人々」を指していると解して差支えあるまい。その人々の前でホフマンスタールの眼ざしが恥らい落着かなかつたかどうかはさておくとして、彼が「すべてを先取りした」ということは事実だ。まことにフーゴー・フォン・ホフマンスタール (1871—1929) は早熟の天才だった。十九才で既に最初の詩集を出して、ウィーンの文壇に出た。彼の抒情詩は、本質的に当然抒情詩に属すべきいくつかの短い詩劇を含めて、大体十九才から二十八才までの十年間に悉く出来ている。従つて抒情詩こそは彼の青春時代を特長づけるものである。この彼の青春を代表する抒情詩は実に多様に表現されてはいるが、全体を貫いて私たちは一つの表情を捉えることが出来る。「彼の青春の作品は、人生の光輝があるかに見えるが、試練にあうと忽ち無力で貧弱なことをあらわす人物の住家だ。」「私たちはホフマンスタールの作品から一群の人物を呼びおこすと、何時も唯一つのことが証されるのを聞く、即ち祝福され、人

にすぐれているかに見えるものは呪いに逆転し得るものであり、万人から選ばれたかに見えるものは結局放逐者の如くにあり得るということである。」とリヒャルト・アレヴィンは述べているが、まことにホフマンスタールの青春の作品は、^(註3)その早熟さで、人生のあらゆる光輝—富や美や傲りや青春や純粋さや夢や冒険—^(註4)を味いつくしているが、然しその同じ早熟さで、逸早くそれら人生の光輝の背後にあるもの、即ち現実 (Wirklichkeit) そしてその核心である死を、いくら見まいとしても、どうしても見ないわけにはゆかなかった。従ってホフマンスタールの眼ざしが、その前で、恥らい落着かなかったのは、ゲオルゲの言うように、「純粋な人々」ではなくて、寧ろこの現実であり、その核心である死であったのだ。

×

人生の光輝を抒情詩の形で歌っていたホフマンスタールは、このいくら見まいとしても、見ないわけにはいかないもの、即ち現実と、その核心である死の前に、遂に沈黙せずにはおれなくなった。この沈黙を語るのが1902年に書かれた風変りな散文「チャンドス卿の手紙」である。これは形式的には、その散文の冒頭に書かれているように、フィリップ・チャンドス卿が、フランシス・ベイコンに宛てて、自己の文学活動の完全な放棄について、了解を求めて書いた手紙である。そしてこの手紙の宛名ベイコンはゲオルゲであると言われている。たしかにホフマンスタールの人生の最深の危機は、ゲオルゲに対する信頼に倚って始めて告白することが出来たのであろう。さてこの手紙の内容であるが、私たちはこゝでまず^{エグゼグレート}審美家としてホフマンスタールの終焉を見る。主体と客体との同一化による高揚、その意味での抒情詩の可能性の終焉。「いま私の眼のまえに置かれた御手紙のなかから、その小論の表題は、よそよそしく、また冷たく、私を見つめております。否、私はそれを、私の熟知している一聯の言葉のつながりとして直ちに把握することが出来ないで、まるでこのようなかたちで結合されたこれらのラテン語が、始めて眼の前にあらわれでもしたかのように、それはたゞ一語一語しか理解出来ないのです。」このように今迄習慣的に容易に行われていた客体との同一化が不可能になってしまった主体が、その習慣が消え去ったあとに見たものとは何か。「……牧師のTさんは善人だとか、小作人のMさんは息子さんたちが放蕩者でお

気毒だとか、……甲の家は栄えているが、乙の家は下り坂だとか、こうした話を聞きますと、私の心は不可思議な怒りに充されて、その怒りをわづかに隠しおおすことさえ、なかなかの骨折であったのです。私には右のような言葉は悉くこの上もなく証拠のない、嘘っぱちな、欠陥だらけのものに思われましたし、且、私の精神は、右のような会話のなかに現われて来たあらゆるものを不気味なくらい近くから眺めるように、私に強いたのであります。曾つてこの小指の皮膚の一片を顕微鏡で見ましたとき、それが恰も溝もあれば凹地もある平原のように見えたことがあります、いまや私にはさまざまな人間を彼等の行為がまさしくそのように見えたのであります。」そして主体は、そのように見まいとしても見ずにはおれないものを表わすすべがないのだ。「……つまり私がそれによって書くばかりでなく、思索さえする言葉としておそらく与えられています言葉は、ラテン語でも英語でもなく、……その単語の一つさえ私の知らない言葉であり、それによつて無言の事物が私に話しかけ、またそれを用いて私が他日おそらくあの世の見知らぬ閻魔王のまえで答弁すると思われるような言葉であるからです。」^(註5) だがそのような言葉は何時になつたら見出せるのだろうか。——一体「チャンドス卿の手紙」は、ホフマンスタールの一時的な病気の表現であろうか。ホフマンスタールと同じ審美家オスカ・ワイルドがたどつた獄名 c33 更にセバスチャン・メルマスという転落のコースを彼が論じたエッセイのなかで、彼は次のように書いている。「オスカ・ワイルドの人間とオスカ・ワイルドの運命はどこまでも同一のものである。彼は慧眼にして盲目なエディプスのような足取りで破滅に向つて進んでいつた。この審美家は悲壯であつた。この気取り屋は悲壯であつた。彼は両手を天空に伸して運命の電光を我身のうゑに引づり下そうとした。」試みに1911年版のアルベルト・ゼールゲルの「現代の文学と文学者」のホフマンスタールの箇所を調べてみると、ホフマンスタールの青春の作品が精細に論ぜられて、この早熟の天才は今や昔日の面影を次第に失いつゝあると断ぜられている。「若きヴェルテルの悩み」で独逸はおろか、全ヨーロッパに盛名をはせたゲーテが、第二のヴェルテルを空しく待たれたのと同じだ。ゲーテはその時既に当時の人々に理解されることのない「タッソー」や「イフィゲニエ」に心血をそゝいでいたのだ。ホフマ

ンスタールも亦青春の抒情詩のあとに、之を不可解にするチャンドス卿の危機にあつたのだ、否、ウィルドのように、そのような「運命の電光を、両手を天空に伸して、我身のうゑに引づり下そうとした」のだ。サルトルの「嘔吐」にも比すべきこの実存的不安の表明である「チャンドス卿の手紙」から、如何にして新なる表現の可能を獲得するに到ったかこそ、ホフマンスタールの発展を物語るものである。

×

「……彼の審美主義の破綻の第一の結果として『チャンドス卿の手紙』が受けとられていゝなら、第二の結果としては民衆^{フォルクスハフト}的なものへの転向、見せかけの謙遜に代って真の謙遜への努力が受けとられてよからう。だがそのようなことはあらかじめの計画によって実現されるだろうか、ホフマンスタールは、民衆的なものは模倣を許さないこと、又模倣された民衆文学は愚事に堕することをよく知っていた。それではそれにも拘らず詩人として如何に主張すればいゝのか、彼はそのため一つ賢明な代用理論を考え出した、即ち民衆的なものへの復帰は民衆に道徳的に働きかけることによって成功するだろう。これに従えばよくわかることが要請されねばならないので、もともと避けがたい秘伝性を有った詩は排除される。だが小説、就中劇場においてその目的は達せられるかに見える。」とヘルマン・ブロッホは、ホフマンスタールの芸術ジャンルの発展を説明している。^(註6)私は更にホフマンスタール自身が、チャンドス卿の悩みを悩んでいた最中、前述の英国のトーマス・オットウェイの *Venice Preserved* を読んで感じた感激を、彼と同じくウィーン人でゲオルゲ門下のアンドリアンに書きしるした、手紙の一節を引こう。「私はすべての人物の登場と退場の美しさを感じる事が出来た、更にまたすべての彼等の独白と対話の美しさも。私は思うのだが、これは恐しく不可思議な何かだ、それが起り得るためには、すべてのこれらの事情がそこに在らねばならないだろう、何日も続く孤独、厭な夜な夜な、そしてかくも多くの惨めな人々の眺め、彼等の匂いと彼等の声まで。劇というものは一つの非常に違った芸術ジャンルだ、そして私が思うには、劇のあるところ、人は同時に現実の人生に結ばれ、かつ同時にそれから解かれるのではないか。劇は、頌歌の美しさや友情に関する対話では憩うことの出来ないような魂の部分の浄化し憩わす……。」この

Venice Preserved から受けた、今迄の抒情詩とは全く違った感動はやがて1902年、即ち「チャンドス卿の手紙」を書いた年に、同名の戯曲に結晶した。そしてこの線上に続いて二つの戯曲が創られている。1903年の「エレクトラ」と1904年の「エディプスとスフィンクス」がそれだ。これらは、ホフマンスタールの青春時代に創られた数々の詩劇と明らかに違っている。以前のものは既に述べたように劇の形態をとりながらも、飽迄その本質は抒情詩であった。ところがこれは明らかに劇だ。私たちは茲にチャンドス卿の危機から発展しようとしてあがいているホフマンスタールの姿を見る。「救われたヴェニス」についてはこの文章の冒頭に述べたが、次の「エレクトラ」においては、父アガメムノンを殺した母と義父アエギストに対する暗い復讐の念にその青春も女性であることも人生までもむさぼらしてしまったエレクトラの姿に、次の「エディプスとスフィンクス」(之はソフォクレスの「エディプス」の序曲をなすもの)では、これも亦父を殺し生みの母をめとるという忌しい神託に見据えられたエディプスの姿に、夫々チャンドス卿の危機に陥ったホフマンスタール、現実と死を見まいとしても、見ずにはおれないホフマンスタールが、劇といふ縁のなかに結晶されている。そこではまだ夫々の主人公は危機の真夜中に立ちつくしているに過ぎない。然し主体的な抒情詩ではなくて、新しく見出した劇という形式のなかに、それらの姿を定着し得たということは、既にチャンドス卿の危機に対して積極的に一步進めたことになる。その意味で私たちはゲオルゲを始め多くの評家が、シェクスピアやソフォクレスと較べてそれ等の作品が余りにも運命的であるという非難は一応肯じながらも、なおそれらの独特の価値を認めないわけにはゆかない。

×

「続く年月は」とフリードリッヒ・ヘルマンは書いている、「蒐集と発行の年月である。更に後には次のような三つの方向が区別される、即ち散文の方向と宗教劇の方向と喜劇、歌劇のテキスト、小説の方向がそれだ。」^(註7) 蒐集とは1912年の「独逸小説集」、1922年の「独逸読本」であり、発行とは1906年の彼自身の詩、散文集の発行を指すのであろう。散文活動は専らエッセイで、之だけは彼の青春から晩年に到るまで、^(註8) 変ることなく広範な範囲で続いている。苦しみの第一次大戦を

経験し、更に彼の血であり肉である伝統的なオーストリア帝国が崩壊するのを眼のあたり見たホフマンスタールが如何なる方向に発展して行ったかは、私たちは彼の後期の作品を読むことによって知り得る。彼の後期の作品は、宗教劇に、喜劇に、小説にと多様な形式をとりながらも、一樣にある共通の印象を与える。

宗教劇としては、1910年の「エーダマン」(英国の中世劇 *Everyman* に基づく)、1922年の「ザルツブルク大世界劇場」(スペインの中世紀の偉大な劇作家カルドロンに構想を得る)等があるが、ホフマンスタールの後期の発展を見るために、特に後者を取上げてみると、之は世界一人間の世界は神を観客とする一つの劇場であるという構想をもつ。そしてその劇場における主人公は、王や富者や美人ではなくて、厭々ながらその役を押しつけられる乞食である。乞食のみが権力や富や美に眩惑されることなく、世界の構想に応じた生き方をすることが出来る。それら一切を明かにするのは、この劇場においては、時とそして死である。茲で断っておきたいのは、富裕の最中に死に襲われて、死の照明の許に今まで信じていた恋愛や友情や富というものの本態を見さ^{いさおし}れた挙句、「信仰」と「功績」の手引きで死を受容する「エーダマン」にしても、この「ザルツブルク大世界劇場」にしても、ホフマンスタールの宗教劇が、宗教的ドグマから、死の確実さに生のはかなさを対比させたものではないということである。彼がモデルとした中世キリスト教文学は屢々教化を目的として、そのような見えすいたからくりを行っている。ホフマンスタールは後期に到って簡単にキリスト教のドグマに箠ってしまっただけではない。「慧眼にして盲目なエディプス」のような彼が、若くして既にこの世の多様な豊饒さのなかに見ずにはおれなかったはかなさは、僧侶が下心あって誇張するあのはかなさとは違って、やがて「チャンドス卿の手紙」に凝集すべき実感だったのだ。そして「チャンドス卿の手紙」以後の彼の一切の努力はこの見ずにはおれなかった現実との闘いに費やされたのだ。従って彼の宗教劇においても、登場する「死」はドグマではなくて、彼の実感だったのだ。寧ろこの「死」という実感を中心に、彼の宗教劇は展開されているといってい^いうのだ。「死」という実感の土台の上では、如何なる近代建築も崩壊してしまう。この土台には矢張中世の神を中心とした大伽藍が最も相応しい。ただ中世劇が寧ろ神への信仰

という天上から地上に向って構築されているのに対して、ホフマンスタールの場合飽逆逆に死という現実から神への上昇の運動であることに注意しなければならない。

喜劇としては1903年の「クリスチーナの帰国」、リヒアルト・シュトラウスの歌劇のテキストとなった1911年の「薔薇の騎士」、及び1921年の「気むづかしい男」があるが、この場合もホフマンスタールの後期の発展を見る上から、最後の「気むづかしい男」を取上げてみよう。この喜劇は第一次大戦後のウィーンの貴族アルテヴィル家の^{スワレ}夜会をめぐって展開される。その夜会には様々な「生の可能性」が集ってくる。それはある意味で大戦によって旧オーストリアが崩壊したあとのヨーロッパの様相にも似ている。伝統を失ったヨーロッパの混乱。そしてその夜会の中心人物は、すべての人々に関心を有たれており、四十才の今なお独身者である「気むづかしい男」ハンス・カルル・ビュウル伯爵である。ハンス・カルルの特質を一言でいえば「目だたなさの達人」(フレヴィン)である。彼は目だつ^{おして}表面のはかなさを知っている。彼は華やかな夜会とともに、場末のサーカスの道化師も知っている。つまり彼は死を核心とした現実を知っているのだ。だから夜会の解きほぐしようもない葛藤紛糾のなかで、ひとり彼のみは正しさを失わないのだ。ほんの一例として、愛情はすべて根から離れて浮遊するこの夜会のなかで、彼が結婚をどう見ているか紹介しよう。

「だがそこには恐怖があるので、人間は、この沼から、自分の頭をつかんで助かるためには、何かを見出さねばならなかったのです。こうして人間は、偶然的なものと不純なものから、必然的なものと永続的なものと有効なものをつくり出す設備、即ち結婚というものを見出したのです。」^(註9)

最後にホフマンスタールの小説であるが、之はその初期から大体二つの傾向に分つことが出来る。一つは写実的なスタイルで書かれたもので、1894年の「騎士物語」、1900年の「バスソピュール」、1910年の「ルチドォル」、1911年の「夜の夕立」、そしてこの傾向は1912年に未完の断片として発表された「アンドレアス」において完璧を得る。もう一つの傾向は^{メルヘン}童話的なスタイルのもので、1894年の「六七二夜の童話」及び後期の大作「影なき女」(1919)である。茲においても、私は

この最後の「影なき女」だけを取り上げよう。この小説においては精霊の世界と人間の世界とが交錯している。即ち本篇の主人公は精霊の王の娘であるが、故あって人間の皇帝の后になっている。ところがこの后は精霊なるが故に影がない。若し彼女が影を得て、母性とならないならば、彼女の愛する皇帝は石に化してしまうという呪いを受ける。そこで彼女は矢張精霊である乳母と一緒に、下町に人間の影を取りに行く。白羽の矢はそこに住んでいる染物工バラクの妻にあたる。バラクの妻は傲慢な女だったので、それを種にして彼女に罪を犯させて、影を奪おうとするのだ。だがバラク夫妻を不幸につきおとすという罪の意識と哀憐の情が、遂に最後の瀬戸際で后の心を翻えさす。后は影を得ることを諦める。この後の犠牲的な愛の心が結局一切を解決することになる。

私たちは「影なき女」において明確にホフマンスタールの発展して行った方向を理解することが出来る。精霊の状態とは明らかに審美家であった彼の青春時代と考えることが出来る。審美家をいうものが影もなければ石女であること、そしてそのこと自身が呪いであるということは、ホフマンスタールは若くして感じていた。だからこそ彼は人間の雑鬧する下町に（ゲオルグは「卻けられた者」において「市場で云々」と非難をあげせかけているが）、あの后と同様に「嫌悪と恐怖」を噛み殺して、自分の影を求めておりて行ったのだ。「后が人生に踏み出した瞬間、事実彼女が人生に踏み出そうとするその歩み自身によって、彼女はまた既に逃れがたく罪あるものとなる。」とアレヴィンも言っているが、ホフマンスタールは審美家に留ることなく、「両手を天空に伸して、運命の電光を、我身のうえに引ずり下そうとした」のだった。つまり人生に、現実 ^(註10) に S'engager したのだ。そして人生は即ち罪であるというその人生のなかで罪に苦しみ、遂にその罪を超え得る唯一のものが愛であることを知ったのだ。その役割を厭がっていたあの「ザルッブルク大世界劇場」の乞食も、愛を以ってその役割を抱きしめた時に、その劇場の構想に最もふさわしい者となった。更に「氣むずかしい男」ハンス・カルルが夜会の葛藤のなかでひとり正しさを失わなかったのは、誰もが面と向うことを避けようとする死を核心とする現実を、彼が愛を以って抱きしめていたからだだった。こうして見てゆくと、ホフマンスタールの後期の作品に一様に共通な

表情というのは、彼が若くして既にいくら見まいとしても、見ずにはおれなかったものを、今一步進んで愛を以て抱きしめることによって、それを超え得たということであることがわかる。

×

最後に再びアレヴィンの言葉を引用すると、「かくてまたホフマンスタールはある日、特権的な精霊にとどまろうか、それとも他の人と同じ人間になり、人間の間に住まい、人間の運命を有とうかという決定に立ちむかわねばならなかった。前者は、人々が彼に期待するところだったが、彼が択んだのは後者だった。」^(註11)若くして精霊の状態にあっても、その閉せる世界の隅々から、その外なる世界の深い視線を感じずにはおれなかったホフマンスタールは、惜し気もなくその精霊という閉せる世界を破壊して外に出て行った。シュテファン・ゲオルゲが飽迄自己の精神的支配権の絶対を持し、外なる旧秩序の世界に対して峻厳にも非妥協的であったのとは余りにも違う。ホフマンスタールが出て行ったところは、昔ながらの人々の住んでいる世界だった。そして彼は次第にその昔ながらの人々の住んでいる世界の底に重く揺ぎない絶対が沈んでいることに気附いて行った。だからこそ彼の権威は、自己の力にはなくて、^{レジターム}「正統の遺産と伝承に根をおく」に到ったのだ。ヨーロッパの伝統、もっと精しく言うならばクルチウスも言うように、1918年限りヨーロッパの表面から消え去ったオーストリア＝スペインの伝統である。1659年のピレネー講和までヨーロッパを支配し続けていた伝統、カルル・ルードヴィヒ・フォン・ハラァやアダム・ミュラァやフリードリッヒ・シュレーゲルやヨゼフ・ナードラァが保ち守ろうとした伝統、ルネッサンス以来のヒューマニズムを、ヨーロッパ文化を形成する緯糸とすれば、正に経糸とも称すべきものの一つの伝統である。

(註) 1. Ernest Robert Curtius: Kritische Essays zur europäischen Literatur のなかの George, Hofmannsthal und Calderon S.175

2. 雑誌グアイキングの第四四号に「寺院炎上」と題して拙訳あり。

3. Richard Alewyn: Hofmannsthal's Wandlung S. 28/S. 23

4. ホフマンスタールは1904年に、青春時代の抒情詩十二篇を選んで出している。抒情詩に準ずべき短い詩劇を挙げれば、「ティチアンの死」(1892)、「愚者と死」(1893)、「小世界劇場」「白い

扇子」,「窓辺の婦人」,「皇帝と魔女」(以上1897),「ゾベイデの婚礼」,「冒険家と歌姫」(以上1898),「フアルーンの鉱山」(1899)がある。これらの作品は割合我国でも早くから紹介されているので,精論は避けたが,当然もう一度 ホフマンスタールの本質から,彼の青春時代の正確な評価がしなおされなければならないと思う。

5. 私がこの論文のために用いたテキストは Hngo von Hofmannsthal Gesammelte Werke Bd. 6 1924 S. Fischer Verlag である。引用の箇所は 2. Bd Erzählungen, Gespräche und Briefe のなかの Der Brief des Lord Chaudos S. 176/S. 180-181/. S. 188
6. Die neue Rundschau 1951 zweites Heft, Hermaun Broch : Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften S. 10-11
7. Friedrich Hermann: George und Hofmannsthal S. 60
8. 富士川英郎氏の「詩に就いての対話」のあとがきに訳者は次のように言っている。「ホフマンスタールが一面傑れたエツセイストであり, その該博な世界文学の知識と深い教養によつて, 後代に深甚な影響を及ぼした批評家であつたことは 我国では全く顧られもせず, 知られもせず, 終つたようである。尤もドイツにおいても文学史家などからは 兎もすれば詩人や戯曲家としてのホフマンスタールが重視され エツセイストとしての彼は その陰に姿を没し勝ちであつたが, 今日具眼の士は, ハンス・カロツカの如く, マツクス・メル¹⁰の如く, その価値を称揚してやまない。また早くは詩人リルケもその熱烈な愛読者であつたことは 書簡集などからもよく窺われる。」
9. Gesammelte Werke 4. Bd. Lustspiel S. 370
10. Alewyn : op. cit. S. 26
11. A'ewyn : op. cit. S. 23